

# En el signo de Edgar Zúñiga

por Gabrio Zappelli

## Índice:

1. Algunas notas metodológicas
2. Costa Rica: arte y globalización
  - 2.1. ¿Cual tradición?
  - 2.2. Por qué no hubo vanguardias en Costa Rica
3. Justo tres líneas de sangre...
4. Modelo teórico de la obra escultórica de Edgar Zúñiga
5. Edgar Zúñiga: arte y natura de una estética neobarroca
6. Conclusiones
7. Referencias bibliográficas



## 1. Algunas notas metodológicas

En general la crítica del arte se encarga de informar sobre un artista, su obra, las razones sociales, las psicológicas, o las habilidades que le posibilitaron cierta producción de arte<sup>1</sup>.

Fundamental en la análisis de el arte es desde que lugar se cumple, bajo cuales modalidades metodológicas.<sup>2</sup> Según Umberto Eco, la obra de arte es:

...un texto que es adaptado por sus destinatarios a fin de satisfacer variados tipos de actos comunicativos en diferentes circunstancias históricas y psicológicas<sup>3</sup>.

Nuestra perspectiva semiótica de la crítica de arte<sup>4</sup> pretende investigar una obra en su forma y contenido como un proceso de comunicación estética, y analizar, en su configuración coherente, todos sus elementos<sup>5</sup>. Así una posible definición de esta crítica de arte será de una disciplina que investiga sistemas característicos de categorías axiológicas<sup>6</sup> relacionadas con la esfera de lo estético.

Una teoría del arte que ve la obra como texto<sup>7</sup>, dispositivo, sistema, valora una condición de doble contingencia de artista y espectador, frente a esta, en donde se desenvuelven aquel conjunto de significados propuestos por el artista y activados por el

<sup>1</sup> Kant en la *Crítica del juicio* separa dos actos críticos que corresponden al "distinguir" y al "valorar" la obra. En este sentido según Calabrese existe un conflicto: 1. entre crítica de arte como discurso evaluador de la obra de arte y crítica de arte como discurso descriptivo de la misma; 2. entre la base objetiva y subjetiva del discurso crítico del arte; 3. Sobre la pertinencia de los modelos en la crítica de arte; 4. entre las relaciones entre crítica e historia. Calabrese, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1994. pág.9.

<sup>2</sup> Este estudio asume que, a pesar del aislamiento de los postulados de las diferentes teorías sobre el arte todas ellas parten de una concepción básica Estética, Historiografía, o Semiótica. Es evidente, sin embargo, que las diferentes teorías (el Puro Visualismo de Heinrich Wölfflin, las estéticas simbólicas de Ernst Cassirer y Susanne Langer, la iconología de Aby Warburg y Erwin Panofsky, la psicología de la percepción y de la *Gestalt* de Rudolph Arnheim, las teorías psicoanalíticas postfreudianas, la presemiótica de Ernst Gombrich y las sociologías del arte de Arnold Hauser, Frederick Antal y Pierre Francastel, para citar solamente algunos autores conocidos), no logran ponerse de acuerdo; ninguna ha llegado hasta hoy a una definición del arte, que demuestre progreso substancial hacia una unidad e integración conceptual de ella.

<sup>3</sup> Nos referimos a conversaciones informales habidas con Umberto Eco en el ámbito de los encuentros universitarios tenidos en los años ochenta en Boloña, cuando el investigador ocupaba la cátedra de Semiótica en el departamento D.A.M.S. de la facultad de Letras y Filosofía.

<sup>4</sup> Según Charles Morris en la crítica semiótica del arte hay un discurso estético que se divide en un análisis estético, que es un "discurso científico" porque pone en evidencia las relaciones entre los signos y los objetos indicados, y, un juicio estético, que es "discurso tecnológico" porque subraya la eficacia de los signos en el uso práctico de quien los utiliza. También hay diferencia entre una semiótica de las artes, correspondiente a una teoría y crítica de las artes, y, una semiótica del arte correspondiente a una estética. Calabrese, Omar, *La machina della pittura*, Laterza, 1985, trad parcial a español en: *Como se lee una obra de arte*, Cátedra, 1994.

<sup>5</sup> Sobre la relación entre arte y comunicación la posición que aquí asumida es ampliamente debatida y aclarada en: Calabrese, Omar, *Il linguaggio del arte*, Milán: Bompiani, versión español, *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paidós, 1997. También en: Bozal, Valeriano, (compilador), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol.II, Madrid: Visor, 1996.

<sup>6</sup> La categorías axiológicas son concernientes a los valores.

<sup>7</sup> Considerado como enunciado el texto se opone al discurso. Sin embargo, los términos texto y discurso pueden ser indiferentemente aplicados en semióticas no lingüísticas para designar un ritual, un ballet, una pintura etc. Véase Greimas, Algida J., *Semiótica*, Madrid: Gredos, 1990, pág.409.

espectador. En esta circunstancia de cooperación interpretativa<sup>8</sup> autor y público subscriben un contrato fiduciario sobre el objeto de la comunicación: la obra y su discurso.

Allí se ubica el peligroso papel del crítico como espectador "modelo" que produce sobre la obra una interpretación, un juicio de valor. El crítico añade el aval, el valor cualitativo al significado mismo del texto artístico, que condiciona otras interpretaciones.

Sin embargo, ni los críticos ni los artistas son los dueños de los signos. Los críticos y los artistas son generadores de discursos (o metadiscursos), cuya producción de sentido se desarrolla bajo diferentes procedimientos: hermenéutico el del artista, semiótico el del crítico. La diferencia es fundamental puesto que la hermenéutica pretende interpretar a los signos mientras la semiótica sólo los reconoce y los ubica<sup>9</sup>.

En el papel de artista como hermenéuta y de crítico como semiólogo se circunscriben diferentes estrategias: una propuesta de sentido del primero y una investigación "científica" sobre un posible sistema significante del segundo. Sólo por medio de la análisis científica de la obra de arte el juicio de valor artística del crítico no quedará como algo accidental y subjetivo.

En Costa Rica prevalece una tendencia sociológica de la crítica de arte que asume tintes antropológicos cuando propone ocuparse propiamente del rescate de la tradición y de la identidad artística nacional. Sin embargo:

...las respuestas sobre la identidad pueden ir tanto al terreno de la tradición como de la manipulación semiótica<sup>10</sup>

cuando, por ejemplo, se produce una idealización de la identidad, que en el caso de la producción artística costarricense es legitimada por una cultura costumbrista oficial.

## 2. Costa Rica: arte y globalización

### 2.1. ¿Cual tradición?

Términos como moderno y tradicional se encuentran en el diccionario bajo estas definiciones: moderno es lo que "*pertenece al tiempo de que habla*", lo tradicional es la "*transmisión de noticias hecha de generación en generación*"<sup>11</sup>. Por esta premisa los dos conceptos en arte tienen significados contradictorios.

Néstor García Canclini, por ejemplo, funda en la incompatibilidad del concepto de moderno y tradicional la hipótesis del desencuentro entre estudios sociológicos y

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milán: Bompiani, 1979, trad. español: Lumen, 1990, también véase: *I limiti dell'interpretazione*, Milán: Bompiani, 1994.

<sup>9</sup> [...] "A diferencia de la aproximación semiótica (para la que, por ejemplo, la enunciación puede reconstruirse según un simulacro lógico-semántico elaborado partiendo solo del texto), la hermenéutica hace intervenir el contexto socio-histórico, incluido el de la comprensión actual, e intenta –mediante este juego complejo– desprender los sentidos admisibles: presupone pues, una posición filosófica de referencia como criterio de evaluación", en: Greimas Courtés, *Semiótica*, Gredos, 1990, pág.205.

<sup>10</sup> Steinmetz, Klaus, ¿existe una plástica costarricense? Suplemento cultural nº45-46, San José, julio-agosto 1997, pág.7. En el presente artículo se destaca el papel legitimador de la estructura de poder en Costa Rica, en diferentes etapas históricas.

<sup>11</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa, 1992, pág. 1386 y 2004.

antropológicos del arte, en América Latina<sup>12</sup>. A partir de una evaluación de las características de las investigaciones antropológicas y sociológicas, Canclini ubica históricamente la primera en una posición de crítica de la antropología, que frente a la modernidad estaría concentrada en la tutela de integridad de lo tradicional, como en el caso de cierta "*antropología [que] se volvió indigenista o se especializó en comunidades locales*"<sup>13</sup>. Al contrario sitúa la sociología en una posición más atenta a las "*formas modernas de producción, comunicación y consumo, que se realizan bajo las leyes del mercado*"<sup>14</sup>.

El conflicto entre moderno y tradicionales abre así a otra dicotomía, la que ve contrapuestas dos perspectivas metodológicas con respecto a la identidad de lo cultural y lo social en Latinoamérica, frente al emerger de una cultura de masa que presupone la renuncia a una cultura mestiza en favor de una más híbrida. Según Canclini la:

...literatura antropológica suele mirar las industrias culturales como si solo homogeneizaran a la sociedad y destruyeran las diferencias<sup>15</sup>.

En Costa Rica a lo moderno se asocia un arte "culto" mientras lo "popular" descansa en la tradición. La falta de una definición del arte costarricense confunde definitivamente el confín aparente de lo artístico y lo artesanal, lo autográfico y lo comercial, el artista y el artesano, el realizador y el gestor cultural.<sup>16</sup>

Bajo este paradigma muchos estudios, desde el XVIII siglo hasta hoy, producen una variedad de textos sobre la artesanía y lo *popular*, definiendo este último, desde una perspectiva tradicional que justifica el ser subalterno de la artesanía, en contraposición a lo *culto* del arte costarricense, o confundiendo arte y artesanía celebra un arte costumbrista donde paradigmáticamente se ha considerado al campesino como expresión de una categoría ontológica del ser costarricense. Tradicionalmente y paradójicamente la importación de estilos ajenos, básicamente conformado para dar legitimidad a la burguesía, fue lo más característico del arte costarricense. Por esto, asociado con el poder económico, las corrientes folkloristas consideran que los mayores adversarios del arte popular son:

...el progreso y los medios modernos de comunicación, [que] aceleran el proceso final de desaparición del folclor, desintegran el patrimonio y hacen perder su identidad a los pueblos latinoamericanos<sup>17</sup>.

Esta estrategia museográfica y turística no es suficiente para preservar y rescatar el arte autóctono y la cultura tradicional que, más bien, es necesario que "*interactúen con las fuerzas de la modernidad*"<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Néstor García Canclini, "Los estudios culturales de los años 80 a los 90: Perspectivas antropológicas y sociales en América Latina", en: Itzapalapa Nr.2 (año 11, extraordinario de 1991), México D.F., 1991, pág. 9-26.

<sup>13</sup> Canclini, 1991, pág. 14.

<sup>14</sup> Canclini, 1991, pág. 21.

<sup>15</sup> Canclini, 1991, pág. 21.

<sup>16</sup> En otras latitudes el "design", por ejemplo, y el "arte aplicada" (moda, cine, etc.), abrieron al desarrollo serial y colectivo del arte, provocando una polémica cerca de las "obras únicas" y del artista creador, polémica en la que se encuentran involucradas formas de arte "culto" de la pintura hasta la arquitectura, y popular, que van de la artesanía hasta los medios de comunicación de masa como la televisión. Canclini, Néstor García, "La puesta en escena de lo popular", cap.V, en : *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1992, pág. 191-235.

<sup>17</sup> Canclini, 1992, pág. 199.

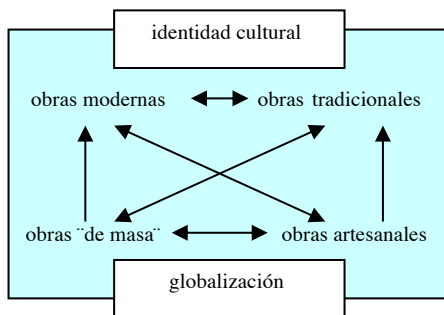
El comercio del arte en Costa Rica se mueve bajo una ...regla del juego y unas cotizaciones [...] locales, es decir, más acá del mercado internacional del arte<sup>19</sup>.

En este sentido la indiferencia entre arte y artesanía hace que un turista pueda considerar como representación de la identidad cultural de Costa Rica una falsificación exótico-artesanal de la supuesta obra de la tradición costarricense.

Por otro lado, en este país la cultura campesina o "tradicional"<sup>20</sup>, ya no es parte mayoritaria de la cultura popular y no puede ser la única tomada en cuenta en el arte, puesto que hay una cultura urbana capitalina y circuitos transnacionales de circulación cultural que justifican un nuevo enfoque semántico en el arte costarricense, que no se puede considerarse ni como la herencia de un sólo conjunto congelado de un patrimonio costumbrista, ni, tampoco, como simple imitación de propuestas artísticas "de masas".

El arte contemporáneo costarricense sería capaz de manejar a un proceso híbrido de producción artísticas a varios niveles del sistema social si la "complacencia melancólica" de su confusa supuesta "artisticidad" cediera el paso a las propuestas contemporáneas de parodia y transgresión, intercultural e interdisciplinario, transdisciplinario, multidisciplinario, local globalizado, internacional nacionalizado, como maneras de manipulación y ruptura de lo tradicional y de abertura hacia la modernidad.<sup>21</sup>

El esquema semántico siguiente expresa este modelo dinámico de producción artística que el arte contemporáneo costarricense tiene que considerar si no quiere quedarse a fuera de todas propuestas culturales y comerciales.



<sup>18</sup> Canclini, 1992, pág. 203.

<sup>19</sup> Biasutto, Carmen Junco, "Las artes en Costa Rica" en: *Visiones del sector cultural en Centro América*, San José, Costa Rica: Embajada de España, Centro Cultural de España, 2000, pág.155.

<sup>20</sup> O sea, una obra que justifica como expresión de una cultura autóctona una pintura intemporal como la de la dicha "generación nacionalista" que celebraba la "casa de adobe" y "el porton rojo"..

<sup>21</sup> "la preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación", existe una artesanía "impura" que rompe las barreras entre producción campesina y industrial, las barreras entre artesanía y arte o entre simbología de una clase o de una cultura específica, por ejemplo, las imágenes de Picasso, Klee y Miró producidas desde el 1968 por algunos miembros de un pueblo oaxaqueño en Teotitlán, en: Canclini, 1992, pág. 218.

## 2.2. Porqué no hubo vanguardias en Costa Rica.

La vanguardia es la parte de una fuerza armada que va adelante del cuerpo principal. Se considera vanguardia la avanzada de grupos ideológicos, políticos, literarios, artísticos, cuyas obras o actos sean producidos en el ámbito de un movimiento consciente de una propia poética. Fundamental de una vanguardia es el prevaler de la poética sobre las obras producidas. Las obras de una vanguardia (aunque no realizadas) fungen de manifiesto de las propuestas de la misma.

Según Renato Poggioli<sup>22</sup> hay características comunes que distinguen los movimientos de vanguardia: el activismo, el entusiasmo, la fascinación por la aventura, el antagonismo que se actúa contra algo o alguien. También el nihilismo, o sea, ningún escrúpulo por quebrar los obstáculos traicionales, y el desprecio por los valores comunes. El culto a la juventud, y la claridad en la conciencia de un arte como juego lingüístico, el agonismo, o el sentido agónico del reto, el holocausto, la capacidad de suicidio en el momento justo, el placer y el privilegio de la auto destrucción. La revolución y el terrorismo en el sentido cultural, la autopropaganda, la violenta y "autopublicitaria" imposición de un propio modelo como único; el prevaler de la poética sobre la obra, puesto que, como he dicho, no se puede hablar de obras de vanguardia, sino de obras producidas "desde" un movimiento de vanguardia.

Por estas razones, fiel a sus principios, cada vanguardia marcha consciente hacia su propia catástrofe.

El arte costarricense no conoció una vanguardia artística<sup>23</sup> aunque ciertos artistas costarricenses produjeron su obras al amparo de la poética de una vanguardia, como en el caso del arte abstracto costarricense cuyos exponentes, Lola Fernández, Felo García, Manuel de la Cruz González, se remitieron, sin ser miembros reconocidos, a la abstracción geométrica o al informal europeos.<sup>24</sup>

Una vez más, en un sentido social como personal, el eje en la evaluación del arte costarricense contemporánea, parte de lo que se podría definir como un tema clave en la historia de toda arte en América Latina: la búsqueda de una identidad. *"La historia del arte en América Latina está marcada por quinientos años de colonialismo"*<sup>25</sup>.

Hasta hoy esta búsqueda parece no haber acabado, sino, mas bien, es parte de aquellas características positivas que hacen de Latino América un continente rico de futuras potencialidades y Costa Rica lugar de génesis,<sup>26</sup> o sea, de posible generación de vanguardias.

---

<sup>22</sup> Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Boloña: Il Mulino, 1962, citado en: Eco, *Sugli specchi*, Milán: Bompiani, 1985, pág.97.

<sup>23</sup> En el sentido de una vanguardia autónoma e internacional, como por ejemplo el caso del futurismo italiano o ruso, el dadaísmo francés o suizo, el surrealismo francés o español, el expresionismo alemán o francés, el informal estadounidense o europeo, la Op, Pop, Body, Land art, la arte Povera o Conceptual, etc.

<sup>24</sup> Zavaleta, Ochoa, Eugenia, *Los orígenes del arte abstracto en Costa Rica, 1958-1971*, San José: Museo de Arte Costarricense, 1994.

<sup>25</sup> Rojas Mix, Miguel "Arte latinoamericano o arte en América Latina", en: Con ñ-revista de cultura hispanoamericana, n° 0, Extremadura, 1997, pág. 6-11.

<sup>26</sup> Según Walter Benjamin la génesis es "un vórtice en el flujo del devenir", en: *Erkenntniskritische Vorrede*, Berlin,1925.



### 3. Sólo tres líneas de sangre...

Edgar Zúñiga, escultor costarricense en el año 2000, enlaza entre sus signos la herencia de un reciente pasado en su producción plástica hacia un "presente" futuro. Desde la producción artística contemporánea costarricense la ubicación del trabajo de Edgar Zúñiga en la Costa Rica de hoy ha generado una postura específica de acuerdo con la visión del arte internacional en cuanto comprometida con sus temas. La vanguardia y la tradición, la experimentación y la conservación, lo artesanal y lo artístico se entretajan en su obra desde el origen de su actividad.

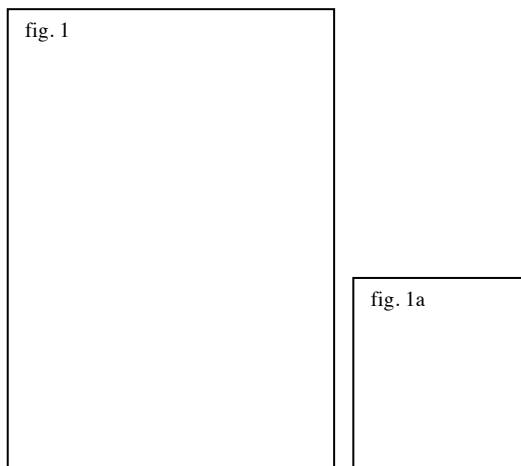
En un afán taxonómico, o sea, de clasificación e historicización, al analizar la extensa obra escultórica de Edgar se podrían determinar tres etapas, o mayor dicho, procesos de pensamientos, en su evolución formal: una figurativa, una abstracto-concreta, una simbólico-lingüística. Estos procesos no son necesariamente cronológicos, lineales, sino se entrecruzan y se relacionan a varios niveles en su producción.

1. La primera categoría de pensamiento se definió figurativa.

Comprende producciones que van desde la artesanía religiosa hasta posiciones artísticas más comprometidas en el arte contemporáneo. Se trata de una constante evolución que pasa por la escultura en madera o en bronce, en fibra de vidrio o en pasta de madera.

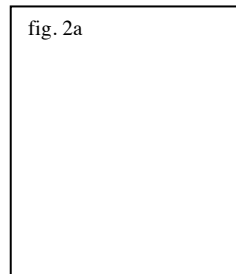
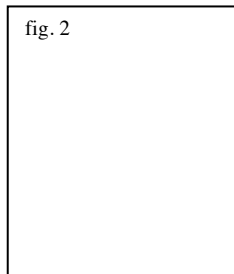
A el origen de su figuración está la bodega de familia, especializada en imaginería religiosa, donde Edgar desarrolla desde entonces una madura habilidad plástica para la confección de obras destinadas a iglesias o cementerios, imágenes para el culto.

Representaciones figurativas y simbólicas al mismo tiempo, estas producciones bajo comisión no hubieran alcanzado ser definidas artísticas si Edgar no hubiera pronto abandonado la simple copia de modelos religiosos convencionales en favor de una invención plástica. Entonces, en estas obras figurativas, los volúmenes sufren un tratamiento formal experimental del sujeto religioso convencional, donde el movimiento y la composición de las partes superan la reproducción de estilos y modelos de la imaginería del tiempo.

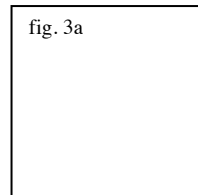


El *Cristo resucitado* (fig.1, fibra de vidrio policromado, 3mt., 1989), por ejemplo, rompe con el realismo de la anatomía convencional de la iconografía barroca española

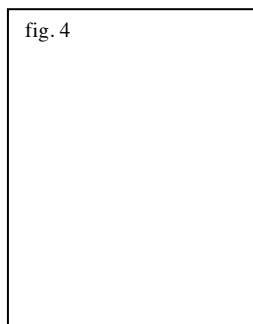
(fig.2a, Juan Martínez Montañés: *Cristo de la clemencia*, madera policroma, 1605, confrontado con: fig.2, *Jesus crucificado*, fibra de vidrio policromado, 250 cm., 1978) en favor de una imagen donde la forma es inestable, o sea, en constante transformación estilística. El *Cristo resucitado* es un ensamblaje de diferentes rasgos: un rostro latinoamericano en contraste formal con unos brazos más tradicionales, un abdomen casi bizantino que podría recordar el *Cimabue de Arezzo* (fig.1a) y los pliegues del vestido que proponen una abstracción geométrica ya novecentesca.



La transformación, la co-presencia de diferentes modelos, en una obra donde prevalece la figuratividad, ya denota la elaboración morfo-genética (neo-barroca) de Edgar Zúñiga, que en un cuerpo anatómicamente sugerente yuxtapone diferentes modelos formales, produciendo inestabilidad estilística. Ciertas esculturas cementeriales como el *Mauseleo a la Señora* (fig. 3, bronce, 1994), donde la referencia pre-renacentista (o pre-raffaelita) recuerdan los rostros de Desiderio da Settignano (fig. 3a, *Retrato de niño*) o de Mino da Fiesole, prueba de que Edgar Zúñiga en estas imágenes figurativas no busca un clasicismo, una seguridad formal, pero está en búsqueda de referencias formales anti-clásicas (Desiderio, Donatello).

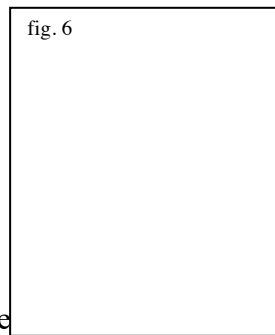
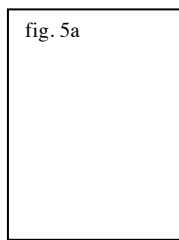


Con *Todos es posible con decisión* (fig.4, ferrocemento, 1996), en el cuerpo prisionero de la materia Edgar Zúñiga retoma un tema de la escultura miquelanguiolesca (del Michelangelo manierista, pos-clásico y casi barroco), lo de la relación entre materia y forma, como esencia filosófica del proceso creativo de la escultura, visualización exotérica del significado mismo del esculpir: sacar la forma desde la masa cruda. Como en el famoso mármol: *Esclavo que se despierta* (fig.5a) de Michelangelo, Edgar Zúñiga produce con varios materiales diferentes versiones del concepto de la

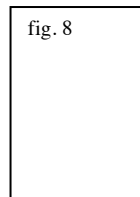
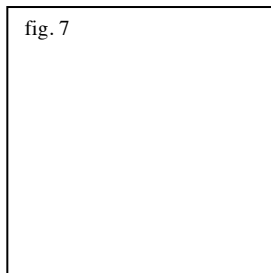


transformación de la materia en forma (fig.5, *Urbanismo y sociedad*, bronce y cemento, 1988), exotérica visión de la escultura como materia agreste por trabajar en el *solve et coagula* del proceso alquémico de la mutación infinita hacia la forma absoluta, la piedra filosofal. Esta forma absoluta, desde la otra perspectiva del pensamiento abstracto de Zúñiga, se concretizará en el "dolmen" o el "monolito".

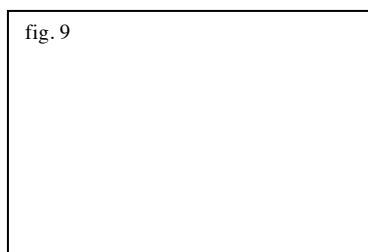
La figuración antropomórfica de cuerpos incompletos, estos torsos (fig. 6, *Torso*, bronce, 1989) siempre en movimiento, enfatiza con la tensión, la fuerza liberada de la anatomía, cuya representación metonímica, por trozos, alude o cita el cuerpo "clásico" proporcionado, pero mutilado. La imaginería religiosa anatómica y figurativa pasa ahora desde Miguelangelo hasta Rodin, una dirección obligada de la escultura figurativa en búsqueda de la fuerza y el sentimiento del cuerpo.



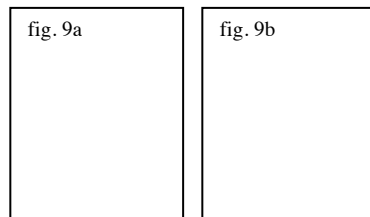
Rodin esta precedido por esculturas fragmentadas y fragmentos de mujeres y hombres que Edgar realiza en los años 80 del siglo pasado (fig.7, *Ursula*, fibra de vidrio, 1987. Aquí las masas musculares ceden a rellenos grasos o deformaciones anatómicas de partes específicas del cuerpo: las piernas, los pies, las caderas (fig.8, *Esperando respuesta*, bronce, 1989).



2. Un segundo procesos de pensamientos, en la evolución formal de Edgar Zúñiga se podría definir abstracto-concreta.

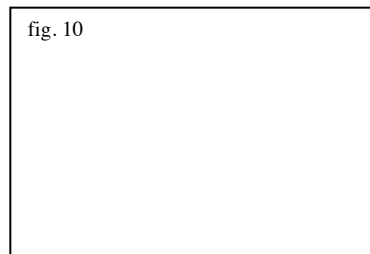


A principio de 1990 se puede encontrar más definida formalmente esta segunda línea con *Sigo caminando* (fig.9, bronce, 1991). Aquí la forma abstracta prevalece como visualización del movimiento en formas dinámicas de masas que se contraponen. Aquí el antropomorfismo de las figuras se reduce a las representaciones físicas de sus fuerzas, a la tensión del puro movimiento sintetizado en la materia.



Un movimiento del cuerpo humano, como en Rodin, Degas, o Giacometti, pero a través de la experiencia abstracta y simplificadora de Brancusi y Moore.

Los referentes dinámicos (fig.9) son Boccioni de *Forme uniche nella continuità dello spazio* (fig.9a, bronce, 1913) o la *Victoria de Samotracia* (fig.9b), pero solo por aislar el movimiento, en su dinámica, separándolo de la representación antropomórfica.



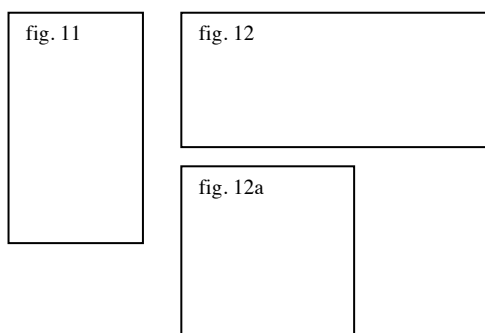
Brancusi y Moore están presentes en la exencialidad y simplicidad formal de las esculturas en hielo, unos de los materiales entre los más efimeros que quiso experimentar el artista (fig.10 *Incomunicación*, nieve compacta, 1992). Estas obras ausentes,<sup>27</sup> viven como memoria, como mitizaciones, casi una operación artística mental además de física, puesto que son obra hecha con material extremo, obras que se acercan al arte Conceptual por su planteamiento.

En los años 90 con *Sobrevivencia* (fig.11, bronce, 1993) Edgar Zúñiga vuelve a una figuración más metafísica donde el cuerpo humano nuevamente se apropia del escenario

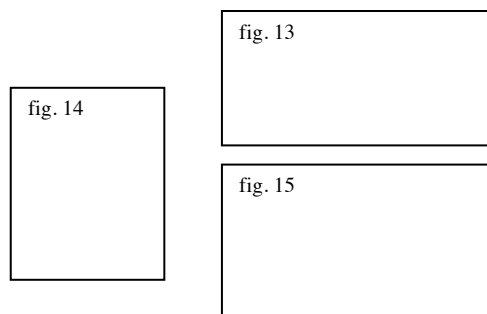
---

<sup>27</sup> En 1991 obtuvo El primer premio en Quebec en El XIX Concurso Internacional de escultura en nieve.

de representación semántica. Lo que las esculturas presentan es siempre un lugar de tensión dinámica pero las fuerzas antropomórficas contrapuestas son más reconocibles.



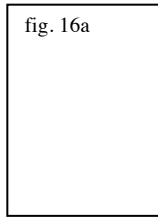
Así en aquel imaginario formal que recuerda una visión casi "Art Nouveau" (fig.12, *Tenso equilibrio*, bronce, 1993, 12a, Victor Guimard, *Metró de París*) empiezan a definirse otras categorías de tensiones (fig. 13, *Meditación y acción*, bronce, 1993). Los cuerpos empiezan a brotar y explosiones de repente liberan de la masa una inimaginable energía comprimida (fig.14, *Amazonia*, bronce, 1993 y 15, *La era está pariendo*, bronce, 1993) capaces de reventar y desplomar estas formas litomórficas.



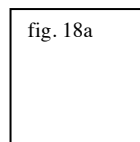
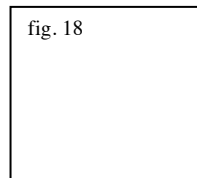
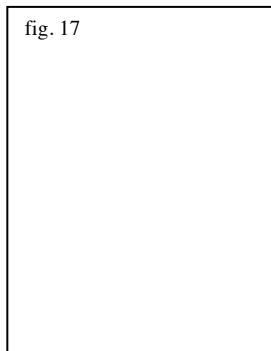
3. Emerge desde entonces una tercera línea de pensamiento de Zúñiga, la que se podría definir simbólico-lingüística. Por supuesto que de simbolismo las otras áreas de pensamiento están llenas, pero, como se dijo, en la obra de Zúñiga no hay etapas sino yuxtaposiciones y contaminaciones constantes.

Se trata de las obras monumentales, en la que prevalece la forma vertical y sucesivamente monolítica. En esta reciente producción se aclara aún más el sistema semántico del artista en la combinación de partes antropomórficas que surgen de la materia, la madera, que todavía detiene en su estructura vertical amplias partes sin trabajar, que entretienen con la forma una relación de dependencia simbólico-figurativa, como en un Totem, o simbólico-abstracta, como en un Menjir.





Entonces en la instalación: *Historia de un pueblo* (fig.16 horcones antiguos, 1997) una vez más la inspiración es anti-clásica, el Donatello "expresionista" de la *Magdalena*, por ejemplo (fig.16a). Una figuración expresiva, parece caracterizar aquellos rostros incrustados en el geometrismo lineal de las vigas. En ciertas obras como el *Homenaje a Morelos* (fig.17, Hierro, 1998) la dramaticidad es acentuada porque el detalle antropomórfico, una boca "gritante" mantiene una tensión emocional "amplificada" por el movimiento ascendente de las vigas que parecen extenderse después de la explosión provocada por aquella frecuencia sonora, vibración que es razón de la ruptura de la pared metálica.



Con *Devoción* prevalece otra vez la figura humana (fig.18, horcones antiguos, 1997) en una especie de teatro de personajes representados por partes, metonimia de un cuerpo fragmentado, de una imagen compuesta entre figurativa y abstracta, donde la figura cortada en la materia es dejada cruda, sin acabar, como en ciertas obras monumentales de Pistoletto "post-poverista" (fig. 18a).

Por lo contrario, con *Encuentro* (fig.19, hierro, 1998), la escogencia formal aparentaría ser de una instalación escultórica declaradamente abstracta, menos en el título. Pero el significado de las vigas de hierro se vuelve metáfora de la verticalidad del hombre y la misma posición de las tuercas aluden al rostro humano. Lo mismo se podría decir por *Familia* (fig.20, acero inoxidable, 1997) donde los horcones antiguos de madera son substituidos por un material brillante, limpio, moderno, actual, como el acero inoxidable.

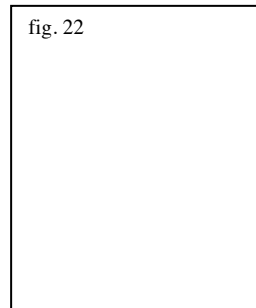
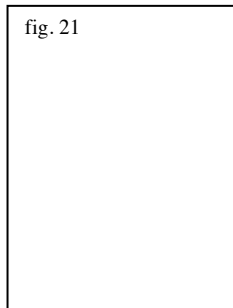
Además estos monolitos esconden una referencia metafísica a formas absolutas del hombre. Al misterio exotérico de un lenguaje inaccesible y misterioso, al secreto de Stone Henge, de los dolmes, los menhires, de cierta arquitectura pre-colombina como las ruinas de Tiahuanacu, teotihuacán, Chichén Itzá, Machú Pichu.

Así el símbolo reaparece en su doble aspecto, gráfico (fig.21, *Desde la Mesopotamia a hoy*, madera y hierro, 1999) y de objeto, caracterizando la última producción de Edgar Zúñiga. En el simbolismo gráfico el artista se plantea la invención de un lenguaje

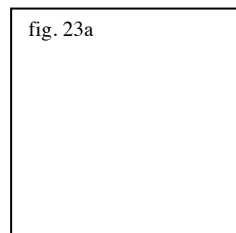
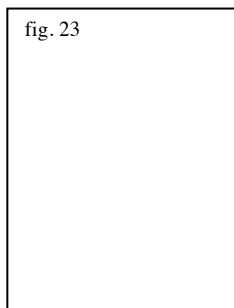
absoluto, una escritura que reduzca a conceptos positivos cualquier posible discurso. *Escuchando con el corazón* (fig.22, madera y hierro, 1999) propone una semiografía cuyo símbolos serán aclarados, en parte, por una tabla de referencia, por un esquema notacional válido para descodificar las simbologías gráficas presentes en las obras. Estos signos pertenecen a un nuevo alfabeto de ideogramas de los esenciales y fundamentales conceptos de la filosofía personal del artista.



En el simbolismo objetual el artista se propone ciertos absolutos formales relacionando la superficie plástica y su estructura, la piel y las vísceras. Como en los broces de Pomodoro (fig. 23a), también estas obras "minimales" de Zúñiga (fig. 23, *nombre*, hierro, año, y, *nombre*, hierro, año, fig.24) revelan el interior de la escultura misma, el interior del monolito, el contenido semántico de la "piedra filosofal". Aquí la metafísica de Zúñiga reduce a abstracto un concepto que en otras obras era representado en la alusión antropomórfica a la figura humana.

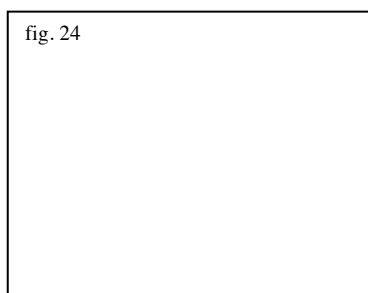


Con *Artefacto de premoniciones* (fig.24, madera y hierro, 2000) los signos son además puntos indicadores de un "juego de la rueda", donde el público puede intervenir para seleccionar aquel discurso probando aleatoriamente su propia suerte.



#### 4. Modelo teórico de la, obra escultorica de Edgar Zúñiga

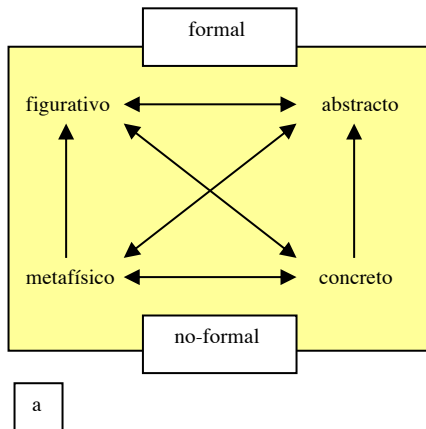
Es posible ahora dibujar el universo semántico en el que se desenvuelve la obra escultorica de Edgar Zúñiga.



Se utilizará un modelo teórico como el cuadrado semiótico<sup>28</sup> para representar la red de isotopías (parentescos) que relacionan diferentes términos que componen el *sistema morfológico* de la obra de Edgar Zúñiga.

<sup>28</sup> La representación está bajo las siguientes relaciones: una relación de contrariedad (que se opone a, que define completamente): es la relación de presuposición reciproca que existe entre los dos términos de un eje semántico, cuando la presencia de uno de ellos presupone la del otro, e inversamente, cuando la ausencia del uno presupone la ausencia del otro. La contrariedad es la relación constitutiva de la categoría semántica : los dos términos de un eje semántico sólo pueden ser llamados contrarios si, y solamente si, el término contradictorio de cada uno de ellos implica el término contrario del otro. El eje semántico es entonces denominado eje de los contrarios (Greimas, *Semiótica*, pág. 87-88). Una relación de contradicción (acción o efecto de contradecir, incompatibilidad): es la relación que existe entre dos términos de la categoría binaria aserción/negación. Dado que las denominaciones "relaciones", "término", "aserción" y "negación" remiten a conceptos no definidos ni definibles, la definición propuesta se encuentra situada en el nivel más profundo y abstracto de la articulación semiótica. La contradicción es la relación definida (tras el acto cognoscitivo de negación) entre dos términos, de lo que el primero - planteado previamente - deviene ausente mediante esta operación, mientras que el segundo deviene presente. Se trata entonces, a nivel de los contenidos planteados, de una relación de presuposición donde la presencia de un término presupone la ausencia del otro (Greimas, *Semiótica*, pág. 87). Finalmente una relación de implicación (presuposición, acto de implicar): la implicación consiste en la conminación asertiva del término presuponiente que tiene por efecto hacer aparecer el término presupuesto. La relación presuposicional es, así, vista como lógicamente anterior a la implicación: el "si" encuentra el su "entonces" sólo si éste existe ya como presupuesto (Greimas, *Semiótica*, pág. 215). Según Greimas, se entiende por cuadrado semiótico "la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera". Se podría ubicar el Cuadrado Semiótico en el ámbito de "las estructuras profundas"<sup>28</sup>, si se considera que "el espíritu humano ha de transitar por tres etapas principales que lo conducen de la inmanencia a la manifestación de su obra. Llamamos la primera etapa a la de las estructuras profundas [que] se componen de ingredientes semánticos elementales (constituyentes) que poseen un estatuto lógico definido" (*Semiótica*, pág.153), en esta etapa opera el cuadro Semiótico. Greimas, Algidas J., Courtés, Julien, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, trad. español: *Semiótica*, Gredos, 1990, también, Greimas, Algidas,





Utilizaremos para la ejemplificación los términos *figurativo* y *abstracto*, *metafísico* y *concreto*, los primeros como categorías significantes contrarias. En el cuadro semiótico cada elemento del sistema es definido por su dependencia de los otros. Los términos sirven para distinguir los rasgos intrínsecos, constitutivos de específicas categorías de sentido, inscritas en este caso, en el universo escultórico de nuestro artista. Dos relaciones contradictorias serán representadas por los términos *figurativo* vs. *concreto*, *abstracto* vs. *metafísico*. Todas estas oposiciones se presentan como las fuerzas dinámicas, analizadas como elementos generadores del mandado *formal* en lo que están ubicadas las obras de este artista, y el sistema de significación morfológica ejemplificado en el modelo a.

Empezamos con el primer término que define la obra de Edgar Zúñiga desde la categoría prescrita de *figurativo*. En el análisis de sus obras se insiste, en nuestra opinión de manera equivocada, en un supuesto "realismo" escultórico del artista.<sup>29</sup> El Realismo surgió en Francia al final del 1800 como superación del Romanticismo. El término se aplicó sucesivamente a cierta arte socialista rusa que produjo "una plétora de obras inútilmente celebrativas o propagandísticas"<sup>30</sup>. En Costa Rica Realismo es palabra "clave" para justificar y garantizar un cierto apego tradicionalista al "costumbrismo" local, que aleje la obra de las peligrosas sospechas de formalismo.

Esta perspectiva de una función "realista" de la obra cumple con la tarea de volverse representativa de una cierta relación "política" entre arte y sociedad. En este sentido el "realismo" staliniano o nazi,<sup>31</sup> no tienen apreciables diferencias. Estos "realismos", aunque presenten diferentes aspectos formales, a menudo pasan por la búsqueda de un

Julien., "Las reglas del juego semiótico" en: *Du Sens*, Paris: Seuil, 1970, trad. it. *Del senso*, Milán: Bompiani, 1974, trad. español: *En torno al sentido*, Madrid: Fragua, 1973, pág.135-183.

<sup>29</sup> Por ejemplo en la presentación de Luis Ferrero a la muestra de Edgar Zúñiga del junio 1990 a la Galería José Figueres y del agosto 1989 al Museo del Jade Fidel Tristán. También en El catálogo "Bronces-1990" Ferrero insiste en un supuesto Realismo de Edgar Zúñiga o "Realismo idealizado" que no tiene fundamento, pág.4, San José: Veritec, 1990.

<sup>30</sup> Argan, Giulio, Carlo, *L'arte moderna 1770/1970*, Florencia: Sansoni, 1970, pág. 632,633.

<sup>31</sup> Arno Breker, el escultor preferido de Hitler disfrazaba de neo-clasicismo su representación realista e ideológica parecida a toda arte de Estado.

contenido "didáctico-explicativo", que se traduzca en mensaje "popular", o sea, en una figuración que se encargue de promover la comprensión de la realidad representada.

Ciertos últimos realismo (sin considerar el hiperrealismo o la Pop art) como, por ejemplo, el "muralismo" mexicano de Rivera, Orozco o Siqueiros, en nada se relaciona con la realidad costarricense actual, y mucho menos con una supuesta propuesta figurativo-realista de Edgar Zúñiga.

En el contexto narrativo de la obra de Zúñiga la figuración es, entonces, sólo una categoría formal de la imagen para aludir a un tema conceptual: lo del sujeto cultural en contraposición al objeto natural.

Con el término *figurativo* se indicará entonces un procedimiento del artista en la utilización de aquellos aspectos de la figuración humana que favorecen a su representación antropomórfica. Una figuración limitada al uso conceptual de la figura humana como alusión a la cultura, más que como ilusión de una realidad. El término *figurativo* subraya como en la obra del autor haya una afirmación antropomórfica de la forma aludida al individuo, referencia obligada a su identidad subjetiva o colectiva. Esta prescripción de una referencia humano-cultural siempre está presente en la obra del artista (aunque sea en el título de sus trabajos más abstracta).

El término *abstracto* (ab-s-traer, o sea, aislar, traer afuera de), considerado contrario al término *figurativo*, implica la utilización del aspectos materiales, concretos, y la utilización del objeto en su aspecto estructural, aislado del contexto, abstraído, en su autonomía de elemento signifiante, interdependiente, opuesto a su contrario artificial, la figura.

En la pura fisicidad el *abstracto* no posee referencia representativa, simbólica, de signo. El signo opera directamente y se representa a si mismo, es objeto-signifiante en sí, sin mediaciones, ofrece su estructura, su conformación física, su potencialidad estética concreta, pura y material. El arte abstracto no evoca un mundo sino es el mundo en el que se manifiesta el objeto en su materialidad, en su "corporalidad".

El *figurativo*, como mandado positivo, disfruta de su contradictorio (no-figurativo) el *concreto*, la realidad objetiva de los materiales, que el artista resalta en la pura "concretitud" implican necesariamente la abstracción. Siguiendo este modelo lógico la posición contradictoria respecto al *figurativo* se presenta como negación de este dominio. El *no-figurativo*, o sea, el *concreto* implica la masa informe, la materia en su estado originario, concreto, exaltada por el material, sea hierro o madera, piedra o mármol, yeso o acero, cemento o hielo.

Con el término *concreto*, se definirá esta predilección por la materialidad, el interés para el tangible, el palpable, el sustancial al estado puro. Por supuesto Zúñiga deja que la acción del tiempo o del hombre transforme ciertos materiales orgánicas, ciertos elementos naturales: es interesado a las propiedades del hielo que se funde, del hierro que se herrumbra, a la madera de demolición, materiales donde se van generando evoluciones cuyo tratamiento, participa de aquella idea poética de un arte "povera" del primero minimal donde los procesos artísticos implican no renunciar al material originario, o sea, a su realidad biológica o fisiológica, a su abstracción estética del contexto original.

En resumen la configuración dinámica del sistema morfológico de la obra de Edgar Zúñiga, genera intencionalmente inestabilidad formal al activar términos contrarios y contradictorios: *figurativo* vs. *abstracto*, y *figurativo* vs. *físico* (no-figurativo), que

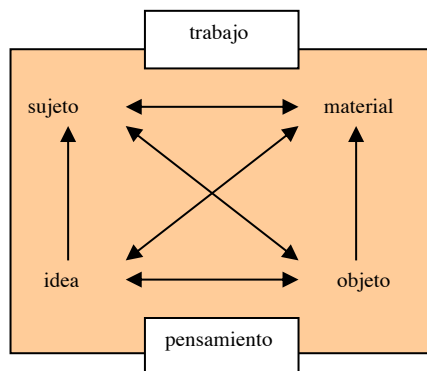
presentan, además, una implicación entre *concreto* y *abstracto* debida a la naturaleza de los materiales utilizados en su forma original.

Véase, por ejemplo, el ya citado *Homenaje a Morelos*, que combina y opone dos fuerzas expresivas y dinámicas: en la boca que grita y en la extensión de las vigas pintadas de azul. Cada dinámica pertenece a un concepto semántico autónomo y contrastante: *figurativo* (la boca) y *abstracto* (las vigas). Pero sus integración en un único sistema formal, la obra, hace que estas dos dinámicas se complementen ventajosamente.

Finalmente mantener un cierto grado de concreitud, cierta especificidad propia de los materiales, cierta identidad matérica autónoma implica algún grado de abstracción que toca desde cerca la esfera de conexión entre natural no natural, es decir, cultural. El movimiento representado por medio de la tensión de fuerzas y volúmenes, que utiliza las propiedades dinámicas de sus materiales es *concreto*, pero, sobre todo *abstracto*.

Ahora bien, al polo opuesto contradictorio opuesto a una abstracción concreta y material, en el cuadro semiótico, hay otra negación: el no-abstracto, un término que contrapone la fisicidad de los materiales a una especie de negación de aquella, o sea, lo *metafísico*.

En la obra de Edgar Zúñiga el símbolo tiene carácter de lenguaje, pero este lenguaje *metafísico* es opuesto a la abstracción concreta de la materia, contrario a su fisicidad. Pertenece a un dominio representativo donde el signo es congruente con un concepto filosófico a, un diferente concepto de abstracción a lo que el símbolo está conectado. El diccionario *metafísico* de símbolos del artista es una lengua, un sistema notacional de ideogramas, o pictogramas, que el artista utiliza en su paleta de significados predeterminados. Esta nueva oposición entre *metafísico* y *concreto*, es el punto de conflicto dinámico entre lo simbólico y lo concreto. El término de la categoría de lo *metafísico* implica necesariamente la *figuración* en la medida en que el procedimiento simbólico en la obra de Edgar descansa al final en una revelación figurativa del ser humano como referencia ideal y destinatario de todas filosofías. El alma *metafísica* y el alma *concreta* se complementan en la escultura de Edgar Zúñiga.



Se podría ahora definir otro modelo, el sistema individual del artista adopta en la realización de sus trabajo escultórico. En este sentido será posible interrelacionar el

sistema semiótico morfológico de su obra con el sistema de los valores individuales del artista.

El término *sujeto* análogo a *figurativo* y el término *material* análogo a *abstracto*, se contraponen en el eje de los contrarios, el *ideal* análogo al *metafísico* y el *objectual* análogo al *concreto*, son términos en oposición del eje neutro.

Asimismo *sujeto* y *objeto* son términos contradictorios, ligados a la practica artística de la figuración o de la concretitud en la obra del autor, y el *material* y el *ideal* son los otros términos contradictorios, ligados a la practica artística caracterizada por la búsqueda de la abstracción de los materiales o, al revés, de la metafísica de la investidura significativa, dos diferentes naturalezas "físicas" de las cosas.

En resumen, la red semántica de significación en la escultura de Edgar Zúñiga se expande entre los términos opuestos de *sujeto vs. material*, *idea vs. objeto*, y en este sistema semántico se desarrolla el discurso estético del artista.

## 5. Edgar Zúñiga: arte y natura de una estética neobarroca

A partir del Formalismo hay una primera sistematización en la continuidad evolutiva de la historia de los estilos. Los estilos según Heinrich Wölfflin<sup>32</sup> presentan categorías constitutivas abstractas basadas en posibles oposiciones lógicas. Una de las oposiciones más considerada es la entre "clásico" y "barroco", que genera categorías como: lineal vs. pictórico, superficie vs. profundidad, forma cerrada vs. forma abierta, multiplicidad vs. unidad, claridad absoluta vs. claridad relativa.

Si *clásico* y *barroco* son términos opuesto un artista como Edgar Zúñiga produce decididamente desde el segundo dominio, puesto que este modelo morfológico es evidentemente generado y manifestado en su obra.

¿Porque Zúñiga no es clásico? y ¿Porqué su obra presenta parentescos que lo aproximan a las categorías del barroco? O sea, ¿Porqué su forma interna especifica evoca y procede bajo modalidades barrocas (o neo-barrocas)?

"Todos los fenómenos barrocos proceden [...] por degeneración (es decir: desestabilización) de un sistema ordenado, mientras todos fenómenos clásicos proceden por mantenimiento de un sistema frente a la más pequeña transformación. El barroco degenera, el clásico produce géneros."<sup>33</sup>

Ser clásico no significaría necesariamente retorno al pasado, clasicismo no es tradición aunque se establezca este sistema de valores. El clasicismo es un ideal estético, concreto, ético, pasional: el ideal de la armonía y de la certeza. Zúñiga es Barroco porque su obra es turbulenta y fluctuante, convive con la crisis, la duda, el experimento,

---

<sup>32</sup> Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915, trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell' arte*, Milán: Longanesi, 1953. Para una extensa disertación sobre lo que conlleva en la teoría contemporánea el término "formalismo", sobre las categorías de clásico y barroco; así como las implicaciones del término barroco con respecto a los argumentos tratados en este ensayo sobre la obra de Edgar Zúñiga, véase el primer capítulo explicativo del "gusto y el método" en Calabrese, Omar, *L'età neobarocca*, Roma: Laterza, 1987, trad. español *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1999, pág. 17-43.

<sup>33</sup> Calabrese, 1987, op.cit. pág. 207.

se aleja de la certeza. La repetición, el exceso, el detalle y el fragmento, la inestabilidad, la metamorfosis, la complejidad, la distorsión, la perversión, el desorden, etc. hacen del espacio de la escultura de Zúñiga un espacio no euclideo, o sea, conforme con la ciencia cuántica, la teoría de las catástrofes y del caos: su obra busca una lógica en el desafío de una nueva visión de la cultura y del mundo.

## 6. Conclusiones

El trabajo escultórico de Edgar Zúñiga en la Costa Rica del 2000 ha generado diferentes opiniones en cuanto su posición específica, a veces inspirada a los temas y las ocurrencias del arte contemporáneo internacional, no deja de sorprender tanto los nuevos "analistas estéticos" como los conservadores.

La vanguardia del siglo XX y la tradición latinoamericana como inevitables referencia en su trabajo, la experimentación en un lenguaje comprometido con la actividad artística actual (desde el lugar del artista neo-barroco) y la conservación de una coherencia semántica propia de su sistema morfológico, la herencia artesanal en el sentido de una táctica en el trabajo ligada a una experta técnica manual y lo artístico como estrategia, o sea, excavación en profundidad, y con intenciones analíticas, de las motivaciones al que hacer artístico en nuestra era.

Se podría definir la obra escultórica de Zúñiga como James Sacré define al barroco: una "poética de la suspensión de las oposiciones"<sup>34</sup>. Zúñiga traduce en su sistema semántico esta suspensión de las oposiciones, conjugando, siempre provisoriamente, un cierto grado de figuración, un porcentaje de abstracción, de argumentación metafísica, un apego casi concreto a los materiales. Así que la morfología zúñiguiana es condicionada por una forma subyacente jerárquicamente superior y mucho más transitoria, que evade los modos en lo que cada hecho aparece. Importante, entonces, para Edgar, es considerar el conjunto lógico cuyo sistema semánticos pertenecen sus obras "traicioneras" de un estilo, de un género de pertenencia, de una forma ordenadora. Los que adversan la obra del artista por ser no-ordenadora se encuentran, más bien, frente a una respuesta de honestidad que no cede a fáciles operaciones comerciales, que una garantía de coherencia estilística podrían aportar.

La actividad artística de Zúñiga se podría resumir en la famosa frase que Picasso atribuía a su labor poético: "yo no busco, encuentro". La misma postura comportamental hace que Zúñiga no quiera una continua re-afirmación de su "verdad", sino que en búsqueda de una verdad la encuentre reflejada, por partes, en cada obra realizada.

Hacia mucho tiempo Zúñiga llegó a su universo estético. Le tocó trabajar de aprendiz en el taller paterno donde artesanía y arte confundían sus confines.

Con inacabable determinación se volvió dueño de los signos del arte para dominar la plástica tridimensional.

Esto hoy es el mundo de Edgar Zúñiga: lo demás no existe.

---

<sup>34</sup> Sacré, Jame, "Por une définition sémiotique du maniérisme et du baroque", en: "aste sémiotique (documents)"4, 1979.

## 7. Referencias bibliográficas

- Argan, Giulio, Carlo, *L'arte moderna 1770/1970*, Florencia: Sansoni, 1970.
- Barilli, Renato (curador), *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Boloña: Il Mulino, 1977.
- Barilli, Renato, *Culturologia e Fenomenologia degli Stili*, Boloña: Il Mulino, 1982.
- Barilli, Renato, *L'arte contemporanea*, Milán: Feltrinelli, 1984.
- Biasutto, Carmen Junco, "Las artes en Costa Rica" en: *Visiones del sector cultural en Centro América*, San José, Costa Rica: Embajada de España, Centro Cultural de España, 2000, pág.155.
- Bozal, Valeriano, (compilador), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol.II, Madrid: Visor, 1996.
- Néstor García Canclini, "Los estudios culturales de los años 80 a los 90: Perspectivas antropológicas y sociales en América Latina", en: *Itzapalapa Nr.2* (año 11, extraordinario de 1991), México D.F.,1991.
- Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Barcelona: Paidós, 1999.
- Canclini, Néstor García, "La puesta en escena de lo popular", en : *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, cap.V, México: Grijalbo, 1992.
- Calabrese, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1994.
- Calabrese, Omar, *Il linguaggio del arte*, Milán: Bompiani, versión español, *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Calabrese, Omar, *La età neobarocca*, Roma: Laterza, 1987, ed. español: *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milán: Bompiani, 1979, trad. español: Lumen, 1990,
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milán: Bompiani, 1994.
- Greimas, Algidas J., Courtés, Julien, *Sémiotique*, Hachette, 1979, trad. español: *Semiótica*, Madrid: Gredos, 1990.
- Greimas, Algidas, Julien, *Du Sens*, Paris: Seuil, 1970, trad. it. *Del senso*, Milán: Bompiani, 1974, trad. español: *En torno al sentido*, Madrid: Fragua, 1973, pág.135-183.
- Rojas Mix, Miguel "Arte latinoamericano o arte en América Latina", en: *Con ñ*-revista de cultura hispanoamericana, nº 0, Extremadura, 1997.
- Steinmetz, Klaus, ¿existe una plástica costarricense? Suplemento cultural nº45-46, San José, julio-agosto 1997.
- Zavaleta, Ochoa, Eugenia, *Los orígenes del arte abstracto en Costa Rica, 1958-1971*, San José: Museo de Arte Costarricense, 1994.